

A Francisco Pla,
por su guía y su apoyo constantes.

A mi familia,
por su paciencia y sus sabios consejos.

El hablante hace siempre valer su individualidad en medio de todas las concesiones a la lengua común [...]. La lengua es la suma, nunca cerrada, de las conquistas individuales de expresión que logran la adhesión de la comunidad. Por eso la inmovilidad solo es posible en las lenguas muertas.

Amado Alonso, «El problema argentino de la lengua».

La relación entre ortografía y pronunciación es, en buena medida, indisoluble, [...] ambas constituyen campos que deben ser convenientemente deslindados [...]. El conocimiento de las grafías y el de los componentes fónicos de la lengua atienden de distinta forma a una realidad que es, en esencia, doble, a saber, la del sistema fónico de la lengua y la de su sistema gráfico, que son dos sistemas independientes.

María Teresa Echenique Elizondo, «Notas sobre pronunciación de la lengua castellana en textos antiguos».

Abreviaturas y símbolos

ár.	árabe	leon.	leonés
C	consonante	or. inc.	origen incierto
cat.	catalán	port.	portugués
der.	derivado de	r	recto
fol.	folio	<i>s. v.</i>	<i>sub voce</i>
gót.	gótico	V	vocal
hisp.	hispanico	v	vuelto
it.	italiano	vg.	vulgar
lat.	latín		

*	forma gráfica no documentada, resultado hipotético
$x > y$	x evoluciona a y
$x < y$	x procede de y
[xxxx]	transcripción fonética
/xxxx/	transcripción fonológica
<xxxx>	transcripción gráfica
‘xxxx’	significado de una palabra
$x-$	elemento gráfico inicial
$-x-$	elemento gráfico medio
$-x$	elemento gráfico final
’	sonido elidido, como resultado de procesos como la síncope, entre otros.
ø	cero fonético

En voces latinas, representadas en versales, las vocales largas se marcan con $\bar{\text{~}}$ (Ē) y las breves con ~ (Ē).

La cantidad silábica en voces bisílabas solo se indica cuando la vocal tónica es breve.

Las palabras en lenguas distintas al español se representan en cursiva.

Ediciones empleadas¹

CORPUS POÉTICO	EDICIÓN BASE
Garcilaso de la Vega	<i>Poesías castellanas completas</i> (2018). Elías L. Rivers (ed.). Madrid: Castalia.
Santa Teresa de Jesús	<i>Poesía y pensamiento. Antología</i> (2018). Clara Janés (ed.). Madrid: Alianza.
Fray Luis de León	<i>Poesía</i> (2018). Juan Francisco Alcina (ed.). Madrid: Cátedra.
Alonso de Ercilla	<i>La Araucana</i> (2011 [1569-1589]). Isaías Lerner (ed.). Madrid: Cátedra.
Diego Hurtado de Mendoza	<i>Poesía erótica</i> (1995). J. Ignacio Díez Fernández (ed.). Archidona: Aljibe.
Gutierre de Cetina	<i>Rimas</i> (2014). Jesús Ponce Cárdenas (ed.). Madrid: Cátedra.
Fernando de Herrera	<i>Poesía castellana original completa</i> (2018). Cristóbal Cuevas (ed.). Madrid: Cátedra.
Luis Barahona de Soto	<i>Las lágrimas de Angélica</i> (1981 [1586]). José Lara Garrido (ed.). Madrid: Cátedra.
Lope de Vega	<i>La Dragontea</i> (2007 [1598]). Antonio Sánchez Jiménez (ed.). Madrid: Cátedra. <i>La Gatomaquia</i> (2002 [1634]). Antonio Carreño (ed.). Salamanca: Almar
Francisco de Quevedo	<i>Poesía varia</i> (2018). James O. Crosby (ed.). Madrid: Cátedra.
Francisco de Medrano	<i>Poesía</i> (1988). Dámaso Alonso (ed.). Madrid: Cátedra.
Luis de Góngora y Argote	<i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> (2019 [1612]). Jesús Ponce Cárdenas (ed.). Madrid: Cátedra. <i>Obras completas</i> (2000). Antonio Carreira (ed.). Madrid: Fundación Castro.
Pedro Espinosa	<i>Poesía</i> (2011). Pedro Ruiz Pérez (ed.). Madrid: Castalia.

Tabla 1. Ediciones empleadas para el corpus poético.

¹ Tanto para el análisis del corpus poético como del historiográfico se ha tomado como punto de partida la edición base de cada obra, sobre la que se apoyan las observaciones y conclusiones del estudio. No obstante, en algunos casos concretos puede resultar útil consultar otras versiones del texto, especialmente cuando ayudan a esclarecer variantes significativas o detalles lingüísticos relevantes. Siempre que esto ocurra, se indicará expresamente la versión utilizada.

CORPUS HISTORIOGRÁFICO	EDICIÓN BASE
Antonio de Nebrija	<i>Gramática castellana</i> (1992 [1492]). Miguel Ángel Esparza y Ramón Sarmiento (eds.). Madrid: Fundación Antonio de Nebrija /SGEL. <i>Reglas de Orthographía en la Lengua Castellana</i> (1992 [1517]). Antonio Roldán Pérez y Abraham Esteve Serrano (eds.). Murcia: Universidad de Murcia.
Bernabé del Busto	<i>Arte para aprender a leer y escribir perfectamente en romance y latin</i> (1893 [1533]). Conde de la Viñaza (ed.). Madrid: Manuel Tello.
Francisco de Robles	<i>Reglas de Ortographia [en castellano] copiladas por el mesmo Auctor</i> (2020 [1533]). Facsimil. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.
Juan de Valdés	<i>Diálogo de la lengua</i> (2014 [1535]). Cristina Barbolani (ed.). Madrid: Cátedra.
Antonio de Torquemada	<i>Manual de escribientes</i> (1970 [1552]). María Josefa Canellada y Alonso Zamora (eds.). Madrid: Imprenta Aguirre.
Cristóbal de Villalón	<i>Gramatica Castellana: Arte breve y compendiosa para saber hablar y escrevir en la lengua castellana congrua y deçentemente</i> (2020 [1558]). Facsimil. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.
Gramática anónima de Lovaina	<i>Gramática de la lengua vulgar de España</i> (1966 [1559]). Rafael de Balbín y Antonio Roldán (eds.). Madrid: CSIC.
Mateo Alemán	<i>Ortografia castellana</i> (2020 [1609]). Facsimil. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.
Bartolomé Ximénez Patón	<i>Instituciones de la Gramática española</i> (2020 [1614]). Facsimil. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.
Miguel Sebastián	<i>Orthographia y Orthologia</i> (2020 [1619]). Facsimil. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.
Gonzalo Correas	<i>Arte kastellana</i> (1984 [1627]). Manuel Taboada Cid (ed.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. <i>Ortografia Kastellana nueva i perfeta</i> (2020 [1630]). Facsimil. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.
Gonzalo Bravo Grajera	<i>Breve discurso, en que se modera la nueva orthographia de España</i> (2020 [1634]). Facsimil. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.

Tabla 2. Ediciones empleadas para el corpus historiográfico.

I. Hacia una reconstrucción de la oralidad: a modo de introducción

I. RELACIÓN ENTRE ORALIDAD Y ESCRITURA

Afirmaba María Teresa Echenique en 2011 que «la oralidad del pasado hay que recrearla sobre la base de la documentación escrita» (Echenique Elizondo 2011: 164). En el ámbito de la historia de la lengua y la lingüística histórica, cualquier investigación se circunscribe a un contexto sociocultural específico en el que los textos escritos constituyen testimonios directos que facilitan la reconstrucción de las diversas etapas de una lengua. Hasta el momento, gran parte de las contribuciones bibliográficas más destacadas se han fundamentado en el análisis de los «errores» gráficos hallados en textos en prosa, los cuales han posibilitado trazar la diacronía de diversos fenómenos fonéticos (Pla Colomer 2022; Sánchez-Prieto 1998a, 2004; Sánchez-Prieto/Torrens Álvarez/Vázquez Balonga 2021; Torrens Álvarez 2005, 2018).

No obstante, la reconstrucción total de la oralidad del pasado es una ardua tarea, ya que la propia distancia entre grafía y fonema, así como la influencia de la tradición literaria, pueden dificultar la obtención de resultados precisos. Además, en numerosas ocasiones, la evidencia documental de los fenómenos lingüísticos es tardía, y, si bien se puede suponer un origen y una difusión más tempranos en la oralidad, los datos disponibles solo nos permiten hacer especulaciones sobre las etapas previas de la lengua.

Desde esta perspectiva, conviene recordar que las licencias que los poetas emplean son variantes que habrían existido en la lengua, por lo que parten de una base lingüística real. Carvallo, en su *Cisne de Apolo* (1602), afirma que los poetas recurren a palabras y rasgos lingüísticos que son comunes en el habla cotidiana:

La lengua que el Poeta ha de seguir y los vocablos de que ha de vsar, son los que las personas graues y doctas en la Corte dode el Rey, y ellos assisten, vsan comunete en aquel tiempo, en que el Poeta escriue, y no las passadas, pues cada dia se ua mudando (Carvallo 1958: 137).

Asimismo, resulta esencial distinguir entre grafema y fonema como paso previo a cualquier investigación en el ámbito fonético y fonológico². La ortografía juega un papel esencial en los estudios lingüísticos al ofrecer pruebas valiosas para analizar el sistema fonético y fonológico en diferentes momentos de la evolución del español. Sin embargo, el ámbito ortográfico muestra una mayor resistencia al cambio en comparación con el ámbito fonético. Este conservadurismo se observa, por ejemplo, en la persistencia de ciertos signos gráficos que hacen referencia a sonidos ya obsoletos —es el caso de las letras y <v>— o en la tardanza en incorporar grafías para representar nuevos fonemas en una lengua³.

Por tanto, si bien los textos escritos constituyen testimonios directos que facilitan la reconstrucción de la lengua, también plantean desafíos considerables para el investigador que aspira a aproximarse a manifestaciones lingüísticas anteriores al siglo xx, ya que se ve compelido a formular hipótesis sobre la lengua hablada en una época en la que no existen registros orales que confirmen o refuten dichas hipótesis (Barra Jover 2001; Martí i Castel 1990; Michelena 2011).

En este contexto, es necesario prescindir de la noción de que la escritura busca representar la lengua oral de la forma más exacta posible, pues este nunca ha sido el objetivo principal de la lengua escrita, como demuestra el hecho de que la falta de atención a ciertos aspectos de la oralidad no se considere un defecto de la lengua escrita. La lengua escrita presenta características que difieren de la lengua hablada, tales como la posibilidad de autocorrección o una mayor elaboración y reflexión; por ello, es imperativo aproximarse con cautela a los textos escritos antes de asumir que las representaciones gráficas son reflejo de la pronunciación (Wright 1993)⁴. Según Torrens Álvarez (2003: 263), «los cambios lingüísticos, constitutivos de toda lengua,

² Las grafías pueden coincidir con los grafemas, si bien hay diferencias entre ambos conceptos: mientras que una grafía se corresponde de manera unívoca con la pronunciación, los grafemas también representan rasgos fonológicos suprasegmentales.

³ Los autores de finales de la Edad Media no manifestaban el mismo énfasis en la corrección ortográfica que se observaba en el siglo xvii o en la actualidad, lo que a veces permite inferir detalles fonéticos a partir de la ortografía empleada en los siglos xiv y xv; en cambio, durante los siglos xvi y xvii, la actitud que tenían los escritores hacia el isomorfismo variaba considerablemente, si bien se encuentran observaciones explícitas de diversos ortógrafos que ofrecen información útil en este sentido (Esteve Serrano 1982a, 1982b).

⁴ Uno de los desafíos que planteaba la utilización del alfabeto latino para escribir en lenguas romances era tener que representar los sonidos de una lengua con los signos de otra. Para abordar esta cuestión, cada lengua experimentó con diversas posibilidades gráficas hasta que una prevaleció sobre las demás: al modificar la ortografía de una lengua sin un análisis previo de su sistema fonológico, cada grafema se asoció al sonido con el que comparte una mayor similitud fonética, proceso que conduce inevitablemente a inconsistencias entre la escritura y la comunicación oral (Marcet Rodríguez 2010: 68; Penny 2014: 212).

provocan continuas reestructuraciones del sistema fonológico que la escritura refleja tardíamente o no llega a reflejar, lo que se traduce en una modificación de los sonidos asignables a las grafías».

El estudio de la escritura ha venido marcado por la consideración de que la manifestación primaria de la lengua es la fónica y la secundaria, la gráfica, a pesar de reconocer que los aspectos gráficos no pueden representar todos los elementos fónicos⁵. La lengua hablada precede a la escrita⁶. En este sentido, destaca el empleo de herramientas filológicas inscritas en el ámbito de la fonología diacrónica que nos permitan interpretar adecuadamente la relación entre las grafías y su contenido fónico (Echenique Elizondo 2012, 2013; Echenique Elizondo/Pla Colomer 2013; Prieto Entrialgo 2008). La fonética histórica se dedica al estudio de las transformaciones de sonidos a lo largo del tiempo, lo cual implica una consideración de las relaciones entre grafemas y fonemas. No obstante, esta situación también presenta desafíos, como destaca Torreblanca (1986, 1988) para el periodo de origen:

Como es bien sabido, los cambios fonéticos y fonológicos no siempre van a la par. Entre los cambios fonéticos hay que distinguir los que modifican de los que no cambian el inventario o la estructura fonológica. Los segundos normalmente no se reflejan en la escritura de la lengua en que tiene lugar (Torreblanca 1988: 140).

Con todo, a pesar de las limitaciones propias del texto escrito, cualquier documento resulta fundamental en el estudio de la evolución de la fonología histórica, disciplina que se encarga de interpretar las estructuras lingüísticas subyacentes a los signos gráficos. La relación entre oralidad y escritura, lejos de ser excluyente, debe entenderse como un medio para alcanzar distintos objetivos, por lo que ambas deben servir como fuente de estudio mutuo (Alarcos 1965; Echenique Elizondo 2019; Martínez Alcalde 2010)⁷. La dicotomía entre oralidad y escritura no puede concebirse de

⁵ En este punto, diferimos de las ideas de Sánchez-Prieto (1998b, 2006), el cual defiende que «los valores fonéticos se deducen (directamente) de los usos gráficos; los usos gráficos se explican por su mayor o menor adecuación a la fonética» (Sánchez-Prieto 1998b: 289) y que para interpretar correctamente los textos y sacar conclusiones sobre la fonética y la fonología castellana es imperativo estudiar la evolución de la escritura española. Es importante destacar que las sustituciones en este contexto deben realizarse a nivel fonético y no solo gráfico.

⁶ En palabras de Echenique Elizondo (2012: 100): «si queremos apresar la huella de la oralidad en textos antiguos, que es accesible únicamente, eso sí, a partir de textos escritos, necesitamos urgentemente actualizar nuestros conocimientos sobre la diacronía fonética».

⁷ «Para nosotros, el lenguaje tiene una manifestación normal y primaria que es fónica; la escritura o representación gráfica es una manifestación secundaria, que, desde el punto de vista lingüístico, no debe estudiarse en sí, sino en sus relaciones con la primera. Esta opinión no excluye, claro es, la posibilidad del

manera rígida, sino como dos extremos de un *continuum*. A pesar de que la tradición establece una correspondencia directa entre las letras y los sonidos, esta relación se ve influida por la rapidez del cambio fonético y su representación escrita (Pensado 1996).

2. RECONSTRUCCIÓN FONÉTICA: UN ENFOQUE TRASVERSAL

La reconstrucción de la fonética y la fonología evolutivas tiene sus orígenes a finales del siglo XIX y experimenta un desarrollo significativo a lo largo del XX y los primeros años del XXI, cuando se llevaron a cabo numerosos trabajos centrados en el estudio de la lengua castellana desde una perspectiva histórica. La tarea de recuperar la lengua del pasado mediante el estudio diacrónico de fuentes documentales directas y originales se presenta como una labor fundamental para los filólogos e investigadores que han contribuido a obtener un conocimiento más profundo del castellano en todas sus variedades.

En primer lugar, conviene preguntarse qué buscamos concretamente cuando nos acercamos a la oralidad en épocas pasadas. Las variantes lingüísticas documentadas por primera vez en un texto pueden representar el inicio de un cambio —aunque este proceso ya estuviera presente en la lengua oral—, que podría haberse irradiado en dos direcciones: desde la lengua popular hacia la lengua culta o desde el sociolecto de mayor prestigio hacia los registros más populares de la lengua.

Asimismo, antes de emprender cualquier investigación diacrónica parcial, debe definirse con claridad el marco cronológico del corpus de estudio para que las conclusiones que se extraigan de los datos sean coherentes y significativas. A la hora de seleccionar los textos, el primer paso es atender a la periodización de la historia del español. Aunque muchas obras dedicadas al estudio diacrónico adoptan una división temporal concreta, no siempre se explicitan los criterios empleados para establecer las distintas etapas de su evolución (Martínez Alcalde/Quilis 1996)⁸.

estudio científico de los elementos gráficos del sistema de escritura en una disciplina paralela a la que estudia los elementos fónicos del sistema lingüístico, esto es, la posibilidad de un estudio «grafemático», que examinara la relación material y la función comunicativa de los elementos gráficos» (Alarcos 1965: 15).

⁸ En este sentido, Eberenz (1991, 2009) destaca que los movimientos literarios pueden ser un factor determinante en la evolución lingüística, dado que constituyen uno de los ámbitos más influyentes en la sociedad del pasado, si bien subraya que no se deben considerar como los únicos testimonios del lenguaje. Sin embargo, la mayoría de estos criterios se han centrado en aspectos histórico-literarios en lugar de histórico-lingüísticos, limitando así el estudio de la lengua al ámbito de la literatura en lugar de vincularlo con el de la lingüística, si bien, como señala Marcos Marín (1992: 606), «toda división en periodos tiene un componente artificial con el que la realidad no coincide necesariamente en todos sus aspectos».

Uno de los desafíos habituales del historiador de la lengua ha consistido en establecer la relación entre los acontecimientos lingüísticos y los eventos históricos, es decir, relacionar la *historia interna* con la *historia externa*: la historia interna busca reconstruir la evolución de la lengua, por lo que estudia las épocas en las que se difundieron los cambios; por su parte, la historia externa interpreta la evolución lingüística en su contexto sociocultural⁹. Asimismo, se distinguen las periodizaciones *maximalistas* de las *minimalistas*: las primeras optan por una visión amplia de los marcos temporales, lo que facilita la observación del cambio lingüístico en su conjunto, mientras que las segundas se centran de manera más estricta a la evolución histórica del español, delimitando los periodos de manera más precisa.

Es en la Edad Media cuando se consolida el romance castellano como una lengua distinta del latín, en tanto que a lo largo de los Siglos de Oro adquiere gradualmente la forma del español moderno. En este sentido, la llamada revolución fonológica de los siglos XVI y XVII fue, en realidad, el resultado de la acomodación de cambios fonéticos que se iniciaron siglos antes y que culminaron durante la época de los Austrias¹⁰.

El periodo tradicionalmente conocido como *Siglos de Oro*, *etapa clásica* o *fase media*, que, como señala Varvaro (1998), se extiende desde 1492 hasta mediados del siglo XVII, ha sido el que ha suscitado mayor atención entre los estudiosos, por ser la época en la que se produce el último proceso de estandarización de las variantes fonético-fonológicas que aún se encontraban en contienda. Menéndez Pidal señalaba que la división por siglos no tiene cabida en la historia de la lengua, ya que no siempre se ajusta a la realidad lingüística, sin embargo, argumenta que «concebimos tan cómodamente la historia dividida en siglos, que casi no podemos hacer otra división, la centena suele parecer poco, y se habla de los siglos XVI y XVII mezcladamente, confundiendo las direcciones del uno con las del otro» (Menéndez Pidal 1933: 352).

Algunos investigadores han negado la conexión entre los cambios sociales y lingüísticos, si bien no hay que olvidar que una lengua nacional tiene como objetivo la comunicación y la cohesión entre hablantes, lo que implica que la barrera entre

⁹ Tradicionalmente, las historias de la lengua, las cuales suelen seguir criterios externos, delimitan los periodos históricos y estudian su evolución en relación con los condicionamientos sociales, en tanto que las gramáticas históricas, que emplean criterios internos, se han encargado de explicar el cambio lingüístico en periodos previamente establecidos (Sánchez Lancis 2001).

¹⁰ Cabe también plantearse si es preferible fijar límites cronológicos al abordar un fenómeno particular o, en cambio, si es más adecuado que el propio fenómeno determine los límites temporales. Los fenómenos lingüísticos se entienden como parte de un *continuum* que debe segmentarse en distintas etapas cronológicas, cada una caracterizada por unos rasgos socioculturales específicos que, sin duda, influyeron en el proceso de cambio e innovación lingüística (Carriazo Ruiz 2013; Echenique Elizondo/Pla Colomer 2013).

lengua y estado se diluya. A lo largo de los siglos xv y xvi, diversos acontecimientos modificaron de manera profunda el panorama lingüístico peninsular.

La introducción de la imprenta en la Península a finales del siglo xv constituyó uno de los hitos más determinantes, pues la impresión masiva de ejemplares que seguían criterios gráficos específicos provocó la difusión de una lengua más unitaria, favoreció la fijación de ciertas formas lingüísticas y limitó las variaciones individuales que, hasta entonces, eran frecuentes en los manuscritos¹¹.

Igualmente decisivo fue el traslado de la Corte a Madrid en 1561 por parte de Felipe II, un hecho que transformó la geografía política del reino e influyó en la estandarización del español, ya que la expansión de la capital atrajo a numerosos inmigrantes, en su mayoría procedentes del norte peninsular, cuya manera de hablar se impuso progresivamente como modelo¹². A estos factores se suman otros de gran relevancia, como la repoblación de Castilla la Nueva y de Andalucía tras la Conquista Cristiana, las expediciones ultramarinas hacia América o el auge económico de Sevilla, que actuaron como catalizadores en la difusión, expansión y estandarización del español.

En consecuencia, a la luz de los argumentos aducidos, consideramos más apropiado desarrollar un método de estudio que integre una periodización de corte minimalista y maximalista, con el objetivo de abordar el cambio lingüístico en relación con los factores históricos y socioculturales que lo impulsaron. Desde la perspectiva de los estudios de historia moderna, la escuela de Martínez Millán y sus colaboradores ha fijado como paradigma de los estudios de Corte la periodización por reinados al reexaminar y reanalizar la monarquía de los Austrias, en lugar de hacerlo por siglos o movimientos histórico-culturales¹³. El objetivo de esta periodización consiste en

¹¹ En Italia, la invención de la imprenta desempeñó un papel decisivo en la consolidación del toscano como modelo de lengua escrita. En cambio, en España, el castellano que se impuso durante las primeras décadas del siglo xvi se caracterizó por una notable uniformidad, desprovista de rasgos regionales. En este sentido, destaca Lloyd (1993) que resulta poco verosímil que los escribas reflejaran en sus textos variaciones puramente fonéticas que no afectaran al sistema fonológico o que contradijeran las convenciones gráficas de la época: «Sólo en el caso de coalescencia fonológica es probable que encontremos algún testimonio de cambio fonético. En este caso, los escribas menos habilidosos, que no están seguros de cuál es la grafía correcta, son más proclives a cometer errores gráficos que nos indican que se ha producido un cambio fonético» (Lloyd 1993: 37).

¹² Molina Martos (2006) enfatiza la importancia que la migración tuvo en la expansión de algunos fenómenos fonéticos, ya que el contacto entre hablantes con diferentes variedades dialectales y sociales favoreció al asentamiento de los cambios lingüísticos: las personas que llegaban a la capital aprendían el habla de la corte y llevaban los nuevos rasgos aprendidos de la norma de vuelta a sus lugares de origen.

¹³ Pueden verse los excelentes resultados al parcelar los estudios sobre la corte de Carlos V (Martínez Millán 2000a, 2001), de Felipe II (Martínez Millán/Fernández Conti 2005), de Felipe III (Martínez Millán/Visciglia 2007) y de Felipe IV (Martínez Millán *et al.* 2015-2018).

aplicar de forma sistemática el modelo cronológico de los reinados al ámbito de la Historia de la lengua, lo cual conlleva la ventaja de emplear una terminología homogénea que permite caracterizar con mayor precisión cada momento concreto de la evolución del romance castellano.

Otro de los objetivos centrales de este estudio es examinar de forma sistemática los testimonios lingüísticos que nos han legado, por un lado, los principales gramáticos de la época de los Austrias y, por otro, la métrica y la rima de las composiciones poéticas más representativas de diversos autores del Siglo de Oro¹⁴. En este marco, se plantea la necesidad de establecer vínculos directos entre los acontecimientos históricos, las descripciones gramaticales y los usos poéticos, con el fin de interpretar los procesos de cambio lingüístico que tuvieron lugar en época de los Austrias. El análisis de los tratados gramaticales permite contrastar los datos extraídos del corpus poético, lo que contribuye a comprender cómo convivieron norma y uso en el ámbito culto de la lengua. A su vez, la periodización basada en los diferentes reinados ofrece un marco cronológico preciso que permite contextualizar tanto los textos gramaticales como las composiciones poéticas, lo cual pone de relieve de qué modo las transformaciones políticas, sociales y culturales influyeron decisivamente en la evolución de la lengua y en la configuración de las distintas normas lingüísticas de la época.

No son escasos los estudios diacrónicos que han utilizado tratados gramaticales en un intento por extraer la máxima información de las noticias que estos ofrecen. Las obras historiográficas poseen un gran valor, pues suponen testimonios directos sobre los usos lingüísticos y las normas de cada época, se debe abordar este análisis con cautela, ya que en ocasiones estas obras pueden reflejar una lengua sometida a un proceso de gramatización que lo aleje de las variantes orales propias de la época (Auroux 1994; Martínez Alcalde 2018). Esto se debe a que, históricamente, los gramáticos han formulado normas de escritura fundamentadas en criterios diversos, como la pronunciación, el uso o la etimología, construyendo una lengua normativa que, en ocasiones, difiere de la realidad lingüística hablada.

Las gramáticas se encargan de codificar una lengua diferente de la literaria, por lo que no se vinculan directamente con ninguna variedad específica de lengua. En palabras de Girón (1996: 303), «el ideal lingüístico del gramático se contrasta con distintas variedades de la lengua, como la diastrática o la diatópica y, a menudo, también a la diacrónica, pues se encuentran usos que ya resultan arcaicos para sus

¹⁴ Este método de análisis se relaciona con la obra de Dámaso Alonso (1989) *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, donde lleva a cabo un estudio estilístico de los poetas más relevantes de la tradición española que le permite demostrar la relación que existe entre lengua y métrica, desde la elección estrófica hasta aspectos puramente fonéticos.

contemporáneos». Estas obras ofrecen, por ende, la posibilidad de trabajar con la lengua real de la época o, al menos, con una versión muy próxima a esta, por lo que se convierten en una fuente imprescindible para analizar la realidad lingüística de un determinado periodo y proporcionan una visión fidedigna cuando se contrastan con otro tipo de textos, tanto literarios como no literarios. En consonancia con esta idea, creemos que la comparación de los textos gramaticales con otras fuentes de documentación textual puede revelar la procedencia social de determinadas variantes, así como establecer si los datos ofrecidos por los tratadistas corresponden a un modelo de lengua aceptado por la mayoría de los hablantes o si, por el contrario, son una elección personal del gramático¹⁵.

Las gramáticas analizadas en este estudio no se han seleccionado con el propósito de ofrecer un inventario exhaustivo de la tradición gramatical de los siglos XVI y XVII, sino por su peso historiográfico y por su relevancia para comprender los procesos de codificación lingüística que influyeron directamente en la lengua literaria de la época. Se trata de obras de amplia difusión y autoridad en su contexto, coetáneas al corpus poético analizado, que, en muchos casos, prestan atención explícita a la variación lingüística, así como a aspectos fonéticos, métricos y estilísticos estrechamente vinculados con la práctica poética. Sin embargo, no debemos tratar estas obras como un reflejo exacto del habla real, sino como un punto de apoyo que nos permite comparar los datos obtenidos del corpus poético y analizar hasta qué punto los datos se ajustan a la norma propuesta por los gramáticos, es decir, si la norma se resiste al cambio o si se anticipan soluciones que acabarán imponiéndose como modelos de prestigio.

Desde esta perspectiva, el estudio de la lengua poética permite observar la interacción entre norma, uso y tradición literaria. El estudio de las gramáticas se orienta hacia la vertiente teórica de la lengua, ya que los gramáticos proporcionan directrices sobre la correcta pronunciación del español, mientras que la contribución de los poetas ofrece una perspectiva más práctica y próxima a la lengua en uso. La importancia de comparar los textos gramaticales con otras formas literarias y no literarias radica en determinar cómo de arbitraria era la elección del gramático o se trataba de un uso diastrático o diatópico específico. Las gramáticas pueden reflejar la estabilidad de ciertos fenómenos, sancionar usos que se originaron años antes o aceptar otros que aún eran característicos de las clases sociales más bajas, pero que no se consideraron prestigiosas hasta que aparecieron codificadas en las gramáticas.

¹⁵ De acuerdo con Martínez Alcalde (2018), estas obras no son totalmente independientes del criterio doctrinal de su autor, el cual, de manera consciente o inconsciente, incorpora su propio punto de vista o su idiolecto, por lo que las gramáticas y las ortografías no siempre constituyen un modelo de lengua estándar.

Por otro lado, este libro se nutre de distintas herramientas que han demostrado ser valiosas para el análisis de la evolución de la pronunciación del castellano a lo largo de las distintas épocas históricas; en concreto, nos referimos a la comprensión de las estructuras métricas presentes en la poesía áurea y en las rimas y los patrones estróficos que se asocian a autores específicos de los siglos XVI y XVII. Nuestra labor de investigación se enmarca en esta corriente teórica con el objetivo central de contribuir a los estudios de fonética y fonología históricas del castellano, mediante la aplicación de las teorías y enfoques más recientes en métrica y rima, así como de aportar información relevante para la creación de ediciones críticas¹⁶. El análisis de la disposición acentual del verso y de la rima posibilita la reconstrucción de los rasgos fónicos del castellano en sus distintas etapas cronológicas.

El motivo que justifica la elección de textos poéticos en lugar de prosísticos es que, al trabajar con métrica y rima, prescindimos del componente gráfico¹⁷, lo que nos permite abordar los sonidos e interpretar adecuadamente los fonemas que subyacen a la diversidad de grafías presentes en esa época para un mismo sonido. Mediante una rima consonante, se puede inferir la pronunciación asociada a cada grafía, lo que permite trabajar con los propios sonidos. La escritura no refleja de manera precisa la realidad oral, ya que los sistemas gráficos están sujetos a convenciones, por lo que parece más lógico abordar el sistema gráfico una vez que se comprendan a fondo las estructuras fonéticas, para luego analizar cómo se adapta la escritura a la historia de la evolución fonético-fonológica (Echenique Elizondo 2013, 2019).

La percepción de que la lengua empleada en la poesía se aleja del habla cotidiana —por su carácter artificioso o por estar sujeta a convenciones retóricas— ha contribuido, hasta fechas recientes, a que los textos poéticos quedaran relegados en los estudios diacrónicos de fonética y fonología históricas a casos puntuales. Sin embargo, aunque los poetas se atienen a determinadas tradiciones discursivas y métricas, su escritura parte de una base lingüística real y cercana al habla en uso, modelada por la variante de prestigio en cada momento¹⁸. En este sentido, la lengua poética no debe considerarse ajena al sistema, sino como una variedad más, marcada por su diacronía.

¹⁶ Este enfoque interdisciplinario busca aplicar los rasgos fónicos característicos de la lengua castellana en cada periodo al poema para devolverle su carácter originario, lo cual implica indagar en las distintas variantes que la lengua ofrecía con respecto a fenómenos como la evolución de la estructura silábica, la cronología de la aspiración y pérdida de /f/ inicial latina o el uso de arcaísmos lingüísticos, entre otros factores.

¹⁷ El simple análisis de las grafías no es suficiente para explicar los rasgos fónicos que subyacen en los textos poéticos, por ello, resulta «vital insistir en que lo que las rimas reflejan sistemáticamente es la correspondencia con la pronunciación subyacente» (Echenique Elizondo 2013: 49).

¹⁸ Caramuel (2007: 102) reconoce que «cambian los tiempos, y con los tiempos también las lenguas. No hablamos hoy como nuestros mayores de hace doscientos años».

Como ha señalado Michelena (2011), las distintas opciones combinatorias de una lengua resultan inicialmente transparentes, aunque con el tiempo algunas se consoliden y otras se diluyan en función de las necesidades expresivas de los hablantes. Por ello, el estudio de las variedades diatópicas, diastráticas, diacrónicas y diafásicas contribuyen a la historia de la lengua¹⁹. Pla Colomer (2023) apunta, además, que la lengua empleada en la poesía áurea responde a un modelo cortesano y cuidado que puede considerarse un estándar antes de la codificación académica. Se trata, por tanto, de una forma lingüística que conjuga rasgos innovadores con otros de naturaleza arcaica, lo cual la convierte en una fuente de especial valor para rastrear la evolución de la pronunciación en el español preclásico y clásico.

Por todo lo expuesto, la investigación se organiza en torno a un eje cronológico y a un eje basado en las normas lingüísticas, lo que proporcionará una visión panorámica de la situación fonética y fonológica durante los siglos XVI y XVII, que coincide con la unificación y expansión política de España. En el siglo XVI, el sistema fonológico del castellano experimentó una transformación significativa como resultado de cambios fonéticos, cuyo origen se encontraría en los años e incluso siglos anteriores, y que, en muchos casos, no se completaron hasta el siglo XVII. Por esta razón, nuestra investigación abarca desde el final del reinado de los Reyes Católicos —un periodo de marcada importancia cultural, caracterizado por hitos significativos como la publicación de una de las primeras gramáticas en una lengua vulgar²⁰ y el auge político del Imperio español— hasta el reinado de Felipe IV —el cual marca el declive del Imperio y el final de la época clásica—.

En cuanto al ámbito geográfico, Grande López *et al.* (2017) apuntan que, durante mucho tiempo se ha considerado que bajo la denominación de «castellano septentrional» o «meridional» se englobaban diversas manifestaciones lingüísticas, sin prestar una atención específica a las distintas variedades diatópicas presentes en las diversas zonas. Fernández Ordóñez (1994, 2001), entre otros, destaca la amplia variedad de isoglosas existentes en distintas áreas de Castilla y León. Asimismo, bajo la categoría de «andaluz» se han agrupado diversas variedades que, en muchos casos, se refieren únicamente al habla del Reino de Sevilla. Por este motivo, creemos que es crucial realizar una división geográfica para examinar la expansión de los fenómenos fonéticos

¹⁹ Ariza (2012: 14): «Una lengua es un plurisistema lleno de variantes diatópicas, diastráticas y diafásicas. La variación sincrónica es, por una parte, la esencia de toda lengua viva, y, por otra, el germen y el fundamento del cambio lingüístico».

²⁰ Junto con la *Grammatichetta Vaticana* de León Battista Alberti, publicada a finales de la década de 1430 (Rodrigo Mora 2012, 2013).

a lo largo de la península ibérica con el fin de obtener una visión panorámica que permita formular hipótesis sólidas sobre la variación lingüística.

La división cronológica se acompaña, a su vez, de una división por normas lingüísticas —castellana, toledana, andaluza—, con el fin de mostrar cómo se asociaban determinados rasgos fonético-fonológicos a las normas de prestigio dentro del marco de la poesía culta de los Siglos de Oro. La selección de autores responde a la convicción de que los escritores de mayor formación humanística y reconocido rigor estilístico prestaban una especial atención a la elección del vocabulario, así como al modo en que se articulaba gráfica y fonéticamente el verso. Resulta razonable suponer que, del mismo modo que cuidaban la precisión léxica, también se preocuparían por reducir las oscilaciones gráficas y fonológicas propias de los textos menos elaborados (García-Macho 2001: 170).

Así, durante el reinado de Carlos I y Felipe II, santa Teresa de Jesús se analiza en relación con la norma castellana vieja; Garcilaso de la Vega, fray Luis de León y Alonso de Ercilla se estudian en el ámbito de la norma toledana; mientras que Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera y Luis Barahona de Soto se integran en el marco de la norma andaluza. Para el periodo de los Austrias menores, se consideran, por un lado, autores como Francisco de Quevedo y Lope de Vega, vinculados a la consolidación de una norma septentrional asociada a la Corte, y, por otro, Francisco de Medrano, Luis de Góngora y Pedro Espinosa, cuya producción se inscribe en el ámbito meridional y prolonga tradiciones lingüísticas del sur peninsular.

Asimismo, se han mantenido diferenciados los dos grandes ámbitos del sistema fónico: vocalismo y consonantismo. Mientras que el primero apenas ha sufrido alteraciones sustanciales desde los orígenes del español (Penny 2014), el segundo ha atravesado un largo y complejo proceso de transformación hasta configurar el sistema moderno. Precisamente por la magnitud de estos cambios consonánticos y por la variación que caracteriza la etapa intermedia, esta investigación busca contribuir a una cronología relativa más precisa del componente fónico del español.

En el apartado dedicado al vocalismo, se analizan las secuencias tautosilábicas y heterosilábicas, con especial atención al desplazamiento acentual en los imperfectos y condicionales de indicativo, así como en ciertas formas nominales. En lo relativo al consonantismo, el estudio se centrará en la desfonologización de los bilabiales, en la evolución de la /f/ inicial latina hacia su aspiración y posterior desaparición, y en la reestructuración del sistema de sibilantes, fenómeno del que emergen el seseo y el ceceo como desarrollos propios del antiguo çeeço medieval.

Este enfoque teórico y metodológico del corpus requiere un análisis cualitativo, que vaya más allá de la mera cuantificación de los datos, ya que es fundamental

considerar otros aspectos, como los discursivos, sociolingüísticos, geográficos o retóricos. Esta nueva perspectiva también implica una reconsideración de la escritura y, por consiguiente, de la relación que existe entre oralidad y escritura en el surgimiento y la difusión de los cambios lingüísticos, así como en el mantenimiento de las unidades lingüísticas que han surgido a lo largo de la historia del español.

3. PRINCIPIOS DE MÉTRICA

La gran poesía, efectivamente, lleva asociada una forma métrica considerada como expresión suprema de perfección artística. La épica de Homero se identifica con la manifestación del hexámetro en su forma perfecta; la *Divina Comedia*, con el endecasílabo y el terceto; Garcilaso de la Vega, con el endecasílabo, y las formas importadas de Italia que, gracias a él, adquieren rango artístico en español; fray Luis de León y la lira. [...] Podría anunciarse la tesis general de que toda gran poesía es grande también en su forma métrica (Domínguez Caparrós 2000: 19).

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la métrica se define como el «arte que trata de la medida o estructura de los versos, de sus clases y de las distintas combinaciones que con ellos pueden formarse», una definición que ha permanecido prácticamente inalterada desde la edición de 1884. Históricamente, pues, la métrica ha sido vista como un *arte*²¹, es decir, como un conjunto de principios y reglas fundamentales para componer y medir los versos. No obstante, no debe entenderse únicamente como un conjunto de normas, sino como una disciplina que conlleva un análisis detallado de la estructura del verso y de las diversas combinaciones que pueden establecerse. De acuerdo con Paraíso (2000),

La Métrica [...] es aquella parte de la Poética o Teoría de la literatura [...] que se ocupa de estudiar los principios que rigen el lenguaje versificado. Su base lingüística, los elementos que integran y estructuran dicho lenguaje, el origen y configuración histórica de esos elementos, así como su evolución hasta el momento presente, son los puntos centrales del estudio métrico (Paraíso 2000: 19-20).

En este contexto, la métrica se erige como una herramienta clave para comprender la evolución de la lengua poética a lo largo del tiempo, pues, a través de su estudio,

²¹ La palabra *arte* ha sido un elemento recurrente desde los primeros tratados de métrica española, como el *Arte de poesía castellana* (1496), de Juan del Enzina, el *Arte poética en romance castellano* (1580), de Miguel Sánchez de Lima, el *Arte poética española* (1592), de Juan Díaz Rengifo, o, más recientemente, el *Arte del verso* (1959), de Tomás Navarro Tomás.

se puede observar cómo los poetas han modelado y adaptado la lengua en búsqueda de la expresión artística en cada época. Estudiar la métrica y la rima implica adoptar una perspectiva interdisciplinar, que integre tanto los aspectos lingüísticos como los literarios del verso en su contexto histórico. Asimismo, resulta fundamental considerar la dimensión gráfica de los textos conservados, pero también el ritmo de la oralidad y los rasgos fonéticos del castellano de cada momento, con el fin de reconstruir los cambios que ha experimentado la pronunciación. Por ello, es imprescindible recurrir a los tratados poéticos preceptistas, pues constituyen testimonios directos de las normas métricas de cada tiempo y nos ofrecen las claves para interpretar la prosodia de los textos.

3.1. El canon áureo: modelos métricos y teoría poética

Hacia finales del siglo xv, se produjo una intensificación y renovación de las artes poéticas, orientadas a proporcionar un marco teórico que permitiera comprender y describir los mecanismos formales propios de la poesía, de acuerdo con las necesidades socioculturales de su época (Gómez Redondo 2000, 2016, 2020). Estos tratados se inscriben en una tradición de largo recorrido, vinculada al ámbito cortesano, y responden al interés por sistematizar el modo de hacer poesía en las lenguas romances, a menudo a partir de modelos teórico-descriptivos heredados de la tradición provenzal, especialmente en lo que respecta al estudio de la métrica y de las figuras retóricas. Cuando nos adentramos en el análisis de la métrica de los versos medievales, resulta imprescindible acudir a los textos preceptivos que han llegado hasta nosotros, entre los que destacan la *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Antonio de Nebrija y el *Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Enzina.

Estas obras se centraban en la métrica, en la pronunciación y el uso de la lengua castellana en la poesía, por lo que jugaron un papel fundamental en el establecimiento de la lengua cortesana como modelo lingüístico, tanto en su manifestación oral como escrita. Ambos textos llegaron a funcionar como verdaderos compendios de *auctoritas*, y en la actualidad constituyen fuentes de enorme valor para entender las normas métricas y estilísticas vigentes en los umbrales de la Edad Moderna. Paralelamente, desde las artes poéticas de la época medieval hasta los tratados gramaticales renacentistas, se observa un cambio progresivo en la concepción de la métrica y de la creación poética, que comienza a concebirse como una ciencia; así se pone de relieve ya en el *Prólogo del Libro de buen amor* (Pla Colomer 2023).

En este contexto, Antonio de Nebrija otorgó un lugar preeminente a las cuestiones métricas y poéticas en los libros II y IV de su *Gramática*, a pesar de su distanciamiento de las artes poéticas. Es un lugar común afirmar que, en los primeros tratados

dedicados a la métrica y la acentuación del castellano, aún prevalecía la influencia del modelo latino, especialmente en lo que respecta a la asociación entre acento de intensidad y cantidad vocálica. Según Balaguer (1945), estudiosos como Coll y Vehí (1871), Henríquez Ureña (1933) y Menéndez Pelayo (1942) fueron los primeros en atribuir erróneamente a Antonio de Nebrija el intento de introducir los pies cuantitativos del latín en la versificación española y hacer de la cantidad la base de la métrica castellana. Esta confusión se debe, fundamentalmente, a dos factores: por un lado, Nebrija — como muchos de sus contemporáneos y sucesores — utilizaba el término *larga* para referirse a las sílabas acentuadas, lo que llevaba a pensar que el sevillano quería establecer una equivalencia entre el acento y la cantidad; por otro lado, aunque el autor establece comparaciones entre los pies métricos del latín y los versos en castellano, su enfoque se centraba principalmente en la estructura de la cláusula final del verso, sin tener en cuenta la de todas las cláusulas que componen el metro. Asimismo, en fechas más recientes, Pla Colomer (2025) ha resaltado la manera en que Nebrija justifica las diferencias entre la versificación latina y la castellana en términos de cantidad:

Los que compusieron versos en ebraico, griego y latín hizieronlos por medida de sílabas luengas y breves. Mas después que con todas las buenas artes se perdió la gramática y no supieron distinguir ente sílabas luengas y breves, desatáronse de aquella lei y pusieronse en otra neccesidad de cerrar cierto número de sílabas debaxo de consonantes (Nebrija 2011: 59).

Unos años después de la publicación de la *Gramática* de Nebrija, Juan del Enzina elaboró su *Arte de poesía castellana* (1496), un tratado que ofrece un enfoque histórico y práctico acerca de la poesía castellana, la cual analiza de manera concienzuda. Esta obra de Enzina constituye un eslabón esencial en la cadena de desarrollo de la métrica y la poesía castellana y uno de los primeros tratados en la península ibérica que ilustra los cambios socioculturales que se vivieron en Castilla entre el reinado de Enrique IV y el de los Reyes Católicos (Pla Colomer 2022, 2023).

Autores como Quilis (1980), Bustos Táuler (2010) y Pla Colomer (2023) han destacado la relación que existe entre el *Arte* de Enzina y la *Gramática* de Nebrija, la cual se hace evidente si se atiende al prólogo de la gramática nebrisense, en el que el propio autor hace referencia a la obra de Enzina como un complemento necesario para abordar aquellos aspectos poéticos que él no desarrolla:

Pudiera io mui bien en aquesta parte con ageno trabajo estender mi obra, e suplir lo que falta de un *Arte de poesía castellana*, que con mucha copia e elegancia compuso un amigo nuestro, que agora se entiende e en algún tiempo será nombrado [...]. Mas ni io quiero

fraudar lo de su gloria ni mi pensamiento es hazer lo hecho. Por esso el que quisiere ser en esta parte más informado, io lo remito a aquella su obra (Nebrija 2011: 75).

La obra de Enzina sobresale por su preocupación por establecer una teoría métrica fundamentada en los preceptos lingüísticos que configuraban la lengua de prestigio y por subrayar que todo poeta se encuentra en la necesidad de establecer una base sólida de conocimiento sobre los pies métricos. El pie métrico, en palabras de este autor, «no es otra cosa en el trovar sino un ayuntamiento de cierto número de sílabas [...] sobre los tales pies corre y roda el sonido de la copla» (Enzina 1996: 17). La unión de múltiples pies conforma un *verso*, y la de varios versos es lo que se denomina *copla*. Enzina establece una distinción entre las coplas compuestas por pies de ocho sílabas, las cuales se conocen como *Arte Real*, y aquellas conformadas por pies de doce sílabas, que reciben la denominación de *Arte Mayor*. Aunque se permitía cierta variabilidad en el conteo silábico, Enzina hace hincapié en que, en la pronunciación, estas coplas deben resonar como si tuvieran doce sílabas; y que este efecto se logra mediante el empleo de la sinalefa.

El autor también se adentra en la cuestión de las supuestas licencias poéticas en la estructura silábica, y sostiene que los poetas tienen la flexibilidad de truncar el acento prosódico en sus composiciones, lo que se evidencia en algunos ejemplos de Juan de Mena, como [pla.'ta.nos], en lugar de ['pla.ta.nos], o [pe.ne.'lo.pe], en lugar de [pe.'ne.lo.pe], atestiguados por Pla Colomer (2014).

Desde la Edad Media, la métrica ha empleado una distinción fundamental entre los versos de arte menor y los de arte mayor: los primeros cuentan con un número de sílabas que va desde dos hasta ocho, mientras que los segundos se caracterizan por superar las ocho sílabas. Según Domínguez Caparrós (2000), en el transcurso del siglo xv, se observa un predominio en el uso de versos de entre cuatro y catorce sílabas. No obstante, no todos los versos pertenecientes a esta categoría lograron el mismo nivel de reconocimiento y aceptación, pues el verso de arte menor experimentó un desarrollo especialmente significativo en la tradición lírica del castellano.

Entre este grupo de versos, sobresalen los octosílabos, debido a su capacidad para adecuarse al ritmo acentual y fónico inherente al castellano, lo que les permitió ser empleados en una gran variedad de contextos literarios, que incluyen la narración de relatos épicos, la poesía cortesana y trovadoresca, los diálogos teatrales o las letrillas satíricas, así como una amplia gama de formas líricas populares (Pla Colomer 2014). La poesía popular se erige como un fiel reflejo de las tendencias del material lingüístico, y es en este ámbito donde el octosílabo se consolida como el metro preeminente, el cual se convirtió en un verso que contribuyó de manera significativa a la diversidad y riqueza de la producción literaria de la época.

Durante el siglo xvi, con la entrada en la Península de los metros italianos, ciertos poetas españoles se mostraron reticentes a tomar partido entre la tradición poética castellana y la influencia italiana: en tanto que figuras como Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar o Barahona de Soto se adaptaron con facilidad a ambas corrientes, los hermanos Argensola o Medrano, entre otros, expresaron su desaprobación hacia los metros vernáculos. Carreira (2010a) argumenta que esta antítesis desencadenó otra dicotomía: la distinción entre el lenguaje popular y el culto, que, a su vez, influyó en una tercera oposición, la contraposición entre sencillez y complejidad.

No obstante, todos los autores permanecían atentos a las novedades provenientes de Italia, conscientes de que la lengua castellana y sus formas propias eran lo suficientemente maduras y adecuadas para cualquier tipo de expresión literaria. Los metros italianos representaron el primer gran canon poético del español de los Austrias, personificado magistralmente por Garcilaso de la Vega, cuya obra supuso una revolución tanto en la métrica como en la sensibilidad poética.

Sin embargo, no será hasta finales del siglo xvi y bien entrado el siglo xvii cuando nos encontremos nuevamente con obras de notable importancia que buscan codificar y actualizar el arte de la métrica, adaptándolo a los cánones poéticos de su época, sin que ello implicara el rechazo a la tradición medieval. El jesuita Diego García Rengifo, bajo el seudónimo Juan Díaz Rengifo, publica en 1592 su *Arte poética española*, con el objetivo de estandarizar los modelos de versos y estrofas aceptados. En esta obra, se abordan diversos aspectos lingüísticos que siguen las pautas previamente establecidas por Nebrija y Enzina en lo relativo a las sinalefas y a la sinéresis, si bien se aparta de ellos en lo que respecta a su firme rechazo al uso de la licencia de la dislocación acentual, tanto cuando se trata de una tendencia lingüística como cuando responde a exigencias métricas.

Otra obra de capital importancia para el estudio de la métrica del español áureo es el *Cisne de Apolo* (1602), de Luis Alfonso de Carvallo. Este texto se inserta en una tradición poético-conceptual del Renacimiento tardío y se presenta en forma de diálogo, en el cual los personajes reflexionan en profundidad acerca de la naturaleza métrica de la lengua española, su historia y los rasgos lingüístico-literarios que la caracterizan²². La estructura del tratado abarca desde la historia y defensa de la poesía, pasando por el análisis de la estructura silábica, el acento, el verso y sus distintas tipologías, hasta las

²² También trata este autor las excepciones a la sinalefa, como se veía en la obra de Rengifo. Según Carvallo, hay tres excepciones fonéticas que ocasionan diafeñas: la primera es cuando el verso comienza con una sola vocal, la segunda ocurre cuando coinciden dos vocales al final de una palabra y al principio de la siguiente y la primera vocal es tónica; y la tercera excepción se da cuando la segunda palabra del encuentro vocálico comienza por <h>.

clases de rima, el concepto de estrofa o copla, y las licencias métricas como la sinalefa y la sinéresis. Esta organización se asemeja notablemente a la que seguían Nebrija y Enzina en sus respectivas obras, tal como apunta Pla Colomer (2023, 2024b).

En la segunda mitad del siglo xvii aparece el *Primus Calamus* (1665), de Juan de Caramuel, un tratado escrito en latín que tiene especial relevancia para el estudio de la métrica en el contexto del reinado de los Austrias, por la originalidad de su planteamiento teórico y por el debate que suscitan algunas de sus propuestas frente a la tradición métrica precedente. A pesar de su innegable importancia, sorprende que no haya alcanzado una difusión más amplia entre los académicos, pues solo ha sido traducido al español recientemente (Paraíso 2004, 2007). De acuerdo con Arriaga (2009), del mismo modo que el tratado de Rengifo supone la obra culmen de la métrica del siglo xvi, el de Caramuel se erige como el manual más destacado sobre versificación en el siglo xvii. Ambas obras ocupan posiciones preeminentes en sus respectivas épocas y desempeñan un papel fundamental en el ámbito de la métrica y la poesía en español.

Caramuel mantiene la distinción tradicional —heredada de la teoría medieval y renacentista— entre *métrica*, entendida como el estudio de la poesía basada en la cantidad silábica, y *rítmica*, centrada en el estudio de la poesía en base al acento. En *Metametrika* aborda los principios teóricos y las formas poéticas que estaban en pleno desarrollo tanto en España como en toda Europa durante los siglos xvi y xvii. En cambio, en *Rhythmica*, Caramuel se orienta hacia el análisis de la versificación en lenguas modernas, y dedica especial atención al caso del español. En esta segunda parte, examina los sistemas métricos basados en el acento e ilustra los conceptos teóricos con ejemplos tomados de poetas como Garcilaso, Quevedo, Lope de Vega o Góngora, entre otros. La influencia del *Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo resulta evidente, ya que Caramuel lo cita de forma reiterada, aunque no duda en expresar su desacuerdo con algunas de sus afirmaciones.

3.2. Ritmo, rima y versificación

En el ámbito poético, el destinatario de un poema es consciente de las reglas que conforman la métrica del verso, por lo que la comunicación entre el emisor y el receptor puede resultar defectuosa si la métrica no se adhiere a los estándares establecidos²³. Los elementos de versificación en la lengua española que tienen la capacidad de desempeñar funciones rítmicas y métricas se pueden dividir en esenciales —número de sílabas y acento— y accidentales —rima y pausa— (Domínguez Caparrós 1975).

²³ «La métrica, como teoría y descripción del verso, tiene que dar cuenta, al mismo tiempo, del aspecto técnico, lingüístico, y del aspecto convencional, literario, del verso» (Domínguez Caparrós 2000: 26).

Dichos elementos han variado su relevancia y función a lo largo de la historia: aunque la pausa destaca como uno de los elementos más constantes, dado que su presencia marca la distinción fundamental entre prosa y verso, no se puede atribuir un papel uniforme a la sílaba, el acento y la rima²⁴.

A finales de la década de los ochenta del siglo pasado, gracias a la influencia de la lingüística estructural y generativa y a los trabajos de lingüistas como Kager (1989), Visch (1990) y Hayes (1995), se han establecido criterios metodológicos sólidos para la clasificación fonética de los fenómenos prosódicos en el análisis métrico que permiten describir con relativa facilidad la estructura rítmica de una oración.

Domínguez Caparrós (2000: 38) apunta, por una parte, que «la distinción entre ‘metro’ y ‘ritmo’ [...] es imprescindible en todo trabajo de análisis métrico» y, por otra, que «el ritmo poético incluye todos los hechos del lenguaje, y no solamente los fónicos». El metro surge como un esquema abstracto que se origina en la tradición poética y se ajusta a la prosodia de la lengua: la disposición de los acentos y su estructuración en patrones rítmicos son elementos cruciales en la conformación de la métrica del verso; en cambio, el ritmo se manifiesta como la variación elegida por el poeta para completar dicho esquema.

A partir del siglo II d. C., se observa un cambio significativo en la recitación poética, ya que la prioridad recae, por primera vez, en la intensidad acentual, lo que implica que los acentos secundarios se empiezan a distribuir alrededor de la sílaba tónica en las palabras (Mariner 1952). Los rasgos prosódicos comenzaron a adaptarse a los modelos de la lengua poética, tanto en lo que respecta al número de sílabas como a la distribución de los acentos, y el acento de intensidad se convirtió en un elemento esencial que mantenía el ritmo apropiado en la recitación de poesía y en la prosa en las lenguas romances. Así, el latín transitó de una prosodia cuantitativa a una prosodia cualitativa, en la que el acento de intensidad se convirtió en un rasgo distintivo.

El español se clasifica como una lengua silábico-acental: mientras que en las lenguas acentuales el ritmo se percibe a través del tiempo que separa los acentos de intensidad, en las lenguas silábicas, el ritmo se basa en la distribución del número de sílabas acentuadas que integran el verso. En métrica, la sílaba siempre ha sido un elemento de

²⁴ En el siglo XVII, Caramuel afirmaba que «la Naturaleza parte de lo más patente y sencillo, y así estas cuatro cosas: número, cantidad, acento y rima, se inventaron en este orden. En primer lugar, no podía desconocerse el número de sílabas; y de este modo, en un principio, los antiguos formaron versos tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, etc.; pero, como no todos fluían bien, organizaron racionalmente los acentos de forma que se combinaron los números tal como lo exigiese el oído. A ello añadieron la rima, que resulta así posterior al número y al acento, pues éstos se encuentran en un solo verso, y en cambio aquella se debe dar entre dos o varios» (Caramuel 2007: 24).

gran relevancia para los estudiosos. En este sentido, la disposición acentual es lo que determina que un conjunto específico de sílabas forme un verso²⁵.

En el contexto de la creación poética, el acento se erige como el elemento fundamental que configura el ritmo del verso, el cual llega a definir los esquemas predominantes en las diversas clases de versificación. Bello (1835) trata la diferencia entre *acento prosódico* y *acento rítmico* y asegura que la función principal de este último es la de hacer que la sílaba acentuada sea más perceptible auditivamente, pero no necesariamente le otorga un valor doble en comparación con la sílaba átona²⁶.

Las sílabas métricas se estructuran en unidades superiores denominadas cláusulas rítmicas o pies métricos, y la combinación de estos constituye el ritmo acentual del verso. Los estudios métricos respaldan que, en español, el ritmo se origina a partir de la disposición de los acentos primarios y secundarios y del número de sílabas que componen los versos. En castellano los pies métricos pueden variar en longitud desde una sola sílaba hasta seis, si bien las más comunes son las de dos y tres sílabas, conocidas como cláusulas trocaicas y dactílicas, respectivamente (Navarro Tomás 1973)²⁷.

Tanto Balbín (1975) como Domínguez Caparrós (2000) proponen clasificaciones detalladas sobre la ubicación y función de los acentos dentro del verso: Balbín distingue entre acentos rítmicos —aquellos que coinciden con el último acento del verso— y no rítmicos, que se sitúan en las demás posiciones; por su parte, Domínguez Caparrós amplía esta categorización a tres tipos, el acento rítmico —que corresponde al acento final en la penúltima sílaba métrica y, en versos como los yámbicos, a los que recaen en sílabas pares—, el extrarrítmico —que se halla en posiciones

²⁵ «Esto se debe al ritmo engendrado por la repetición del acento en el mismo lugar de un número fijo de sílabas» Domínguez Caparrós (1975: 189).

²⁶ Esta idea está presente ya desde los teóricos áureos: «Al acento propio de la dizione llamaremos acento natural; al que levanta el ritmo del verso, podemos llamar acento versal o rítmico» (Correas 1954: 440). Baehr (1970: 24) afirma que «el acento de la palabra («prosódico» y «etimológico») es el que existe en la pronunciación común, tal como también lo tiene la palabra en el uso habitual de la prosa. Salvo unas pocas licencias, muy raras además, este acento no cambia en la pronunciación del verso en el español moderno».

²⁷ De acuerdo con Navarro Tomás, según el tono del poema, se adaptarán mejor unos tipos de ritmos que otros: «Los tipos básicos del ritmo en la versificación española son el trocaico y el dactílico, ambos de movimiento descendente. [...] El ritmo trocaico sugiere serenidad y equilibrio y que el dactílico, por el contrario, indica exaltación y vehemencia. El ritmo mixto se presta especialmente a la expresión discursiva y flexible [...] El trocaico es relativamente lento, lírico y suave; ofrece ventajas para el canto. El dactílico, más recortado y enérgico, se presta a la expresión dramática. Las variantes mixtas, flexibles y cursivas, se acomodan especialmente a los movimientos del diálogo y del relato. En su combinación sucesiva e indistinta, unos y otros neutralizan sus efectos particulares las líneas de su fondo común» (Navarro Tomás 1973: 14-15, 40).

internas del verso sin formar parte del patrón acentual— y el antirrítmico —ubicado inmediatamente antes del acento rítmico—.

En un verso no es necesario que el acento prosódico corresponda con el acento rítmico, dado que la regularidad en la configuración de las sílabas del verso contribuye significativamente a la percepción de su regularidad rítmica. A partir de esta observación, se deduce que los acentos prosódicos activos contribuyen a la distribución de los acentos primarios, en tanto que los acentos prosódicos pasivos no inciden en la determinación del ritmo. En este sentido, los poetas hacen coincidir la sílaba tónica con el acento principal, requerido por el tipo de verso en cuestión, mientras que las sílabas átonas se ajustan de manera natural con los acentos secundarios²⁸.

En cuanto a los tipos de versos, son muchos los estudiosos que se han referido a la existencia de diversos sistemas de versificación en la lengua española, desde Nebrija a Domínguez Caparrós, pasando por Henríquez Ureña o Navarro Tomás. Para Nebrija, son seis los tipos de versos que admite la lengua castellana, mientras que Enzina solo contempla los versos de 4, 6, 8 y 12 sílabas. Rengifo, por su parte, incluye nueve tipos de verso, si bien solo el heptasílabo, el endecasílabo y el «verso latino imitado en español» suponen una novedad con respecto a los tratados por Enzina. Caramuel tan solo añade el decasílabo a la lista de Rengifo²⁹. Tanto Rengifo como Caramuel tratan de la variabilidad acentual de los versos: así, por ejemplo, para el endecasílabo, Rengifo registra ocho posibles combinaciones, en tanto Caramuel trata de once (Domínguez Caparrós 2009).

Como es bien sabido, los versos se dividen en arte mayor y arte menor. De acuerdo con Darebný/Vázquez Touriño (2016), los metros más breves suelen emplearse para tratar temas ligeros, ya que aportan jovialidad, mientras que los metros largos son más adecuados para asuntos serios, pues confieren al poema un tono meditativo y elegíaco y aportan una sensación más grave. También observan esta distinción al comparar versos parisílabos e imparisílabos: los primeros suelen tener un carácter más popular y los segundos tienden a ser de naturaleza más culta. Desde esta perspectiva, el heptasílabo, aunque está clasificado como verso de arte menor, a menudo presenta características estilísticas que se asemejan a los de arte mayor, y se utiliza con

²⁸ «A pesar de las restricciones impuestas por las métricas tradicionales, los poetas tienden a preservar la acentuación convencional de las palabras, en sintonía con la pronunciación estándar y ampliamente aceptada. No obstante, pueden existir desplazamientos del acento o colocación de los acentos primarios en sílabas átonas, entre otros fenómenos, por influencia del ritmo y la rima» (Domínguez Caparrós 2000: 85).

²⁹ No obstante, cabe destacar que este gramático nombra los versos según la posición de la última sílaba tónica, es decir, el trisílabo sería aquel con acento en la tercera sílaba, el eneasílabo el que se acentúa en la novena sílaba y el decasílabo el que presenta el acento en la décima. Asimismo, para cada tipo de verso proporciona ejemplos de terminación aguda, grave y esdrújula.

frecuencia como verso quebrado en combinación con endecasílabos, como ocurre en la lira o la silva.

Por su parte, el octosílabo es, junto con el endecasílabo, uno de los metros más comunes en la poesía española. Este verso encuentra su máxima expresión como manifestación del ritmo natural de la lengua española, como evidencian los estudios sobre fórmulas parémicas realizados por Pla Colomer (2020b, 2020c, 2022). De esta manera, el octosílabo es ampliamente utilizado en los romances, pero también en la quintilla, la redondilla, la décima y el ovillejo, y se convierte en la forma preferida de la lírica popular.

El endecasílabo es un verso de arte mayor que tuvo su origen en Italia. Fue prácticamente ignorado en la poesía castellana hasta el Renacimiento y se introdujo en la tradición poética castellana en la primera mitad del siglo xv, gracias a las obras de Francisco Imperial y don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, en sus *42 Sonetos fechos al itálico modo*, influenciados por los poetas del *stil nuovo* y, en particular, por la poesía de Petrarca. Sin embargo, hubo que esperar hasta 1543, con la publicación de las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, para que el endecasílabo se consolidara como el metro de arte mayor más relevante y predominante en la poesía castellana.

La estrofa en endecasílabos más ampliamente reconocida es el soneto, seguido de la octava real, los tercetos encadenados, la lira y la silva. La popularidad del endecasílabo radica en su adecuación para expresar los sentimientos y temas renacentistas, ya que era más flexible y melódico. Sin embargo, esta renovación de la métrica y de la poesía llevó a la lucha entre partidarios de la influencia italianizante y los que abogaban por mantener la tradición de la antigua escuela española: la adopción del endecasílabo no implicó el abandono de las formas autóctonas tradicionales, pues hubo poetas, como Cristóbal de Castillejo, que defendían los versos tradicionales como el octosílabo frente a la invasión del endecasílabo. El octosílabo se empleó incluso con mayor frecuencia, especialmente en los romances, pero también en la quintilla, la redondilla, la décima y el ovillejo.

Otro elemento imprescindible para la creación poética en castellano es la rima, entendida como la repetición de los mismos segmentos vocálicos y consonánticos desde la última sílaba acentuada del verso. Tras la pérdida del factor rítmico de las vocales largas y breves del latín, la rima se habría erigido como un elemento compensatorio³⁰. En castellano, se pueden identificar dos tipos de rima: la consonante y la asonante. La rima consonante implica la repetición de todos los sonidos de las palabras en posición

³⁰ «Junto a la necesidad de sustituir un elemento rítmico desaparecido por otro, está la predisposición de la lengua a producir este nuevo elemento» (Domínguez Caparrós 1975: 321).

final de verso, mientras que la rima asonante se refiere a la equivalencia de los sonidos vocálicos en posición final de verso, siempre a partir de la última vocal acentuada.

Con respecto a esto, afirma Baehr (1970: 69) que «en la evolución del romance castellano es importante tener presente la idea de que en la rima consonante tienen que ser iguales los sonidos, no las grafías; tal es el caso de la rima consonante entre *cava* y *alaba*». Este último dato será de especial relevancia en la presente investigación, pues, como apunta Domínguez Caparrós (2000: 115),

hay que tener en cuenta que la rima consonante se basa en el sistema fonológico del español, y que, por tanto, las grafías «b» y «v», y «j, g + e, i», al no representar fonemas distintos, no impiden la consonancia de palabras como «iba», «atractiva»; «dirige», «dije». Por esta misma razón, hay que tener presente que el sistema fonológico ha cambiado en la historia de la lengua española, y que las diferencias entre fonemas eran tenidas en cuenta, lógicamente, en la rima consonante. [...] Luego antes de fines del siglo xvi las restricciones para la «rima consonante» eran mayores que las que hoy ordenan el sistema en la poesía española, y así, no podían consonar, por ejemplo: «passa» y «casa»; «cabeça» y «belleza»; «baraja» y «baxa»; «suave» y «sabe».

Un caso representativo es el de las denominadas «rimas andaluzas falsas» por Domínguez Caparrós (2000), las cuales se caracterizan por establecer rimas consonantes entre palabras que presentan diferentes fonemas sibilantes /s/ y /z/ en posición postónica. Sin embargo, debido a la neutralización dialectal de estos fonemas en determinadas variedades del español, dichas diferencias no se manifiestan en la pronunciación, lo que permite aceptarlas como rimas consonantes regulares en ciertas regiones. Los poetas que pertenecen a la zona andaluza entenderían que estos sonidos formaban parte de un mismo fonema, por lo que bajo las grafías <s> y <z> se habría escondido una misma articulación, originada tras el proceso de desfonologización de sibilantes.

Muchas de estas rimas han sido interpretadas en diversos estudios literarios como *rimas aproximantes*, es decir, aquellas compuestas por sonidos que comparten determinados rasgos fonológicos, aunque los fonemas implicados no sean idénticos, como ocurre en los siguientes versos de Garcilaso. Si bien este tipo de rima no constituye un procedimiento frecuente ni sistemático, tampoco resulta ajeno a la tradición poética castellana, pues ya se documenta en la escuela del *mester de clerecía* (Pla Colomer 2012b).

Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor
y así para siempre ha de turar,
pues la muerte no viene a quien no es *vivo* < vivo

en tanto mal, turar es el mayor,
y el mayor bien que tengo es el llorar:
¡cuál será el mal do el bien es el que *digo*! < DICO
(Garcilaso, soneto XL, vv. 9-14).

Dejame estar un poco, que ya *acabo* < der. AD CAPU
¡suelte ya! ¿Qué te *hago*? < FACIO
(Garcilaso, égloga II, vv. 1006-1007).

A partir de estas rimas se pueden extraer conclusiones desde el punto de vista fonético: si se interpreta que en formas como <vivo> y <acabo>, subyace una realización aproximante [β], estos términos compartirían con el sonido [γ] presente en <digo> y <hago> los rasgos [-interrumpo] y [+sonoro], por lo que se diferenciarían únicamente en el punto de articulación —bilabial frente a velar—. Esta proximidad articulatoria podría justificar que el autor recurra a una rima aproximante. Asimismo, Domínguez Caparrós (2000: 114) se basó en un poema de Lope de Vega para tratar de mostrar otro ejemplo de rima aproximante:

Pues muda vive, cantaré yo agora
con la voz que después decreta el *cielo* < CAELU
lo que dice a la tarde y a la aurora,
tejido en tiernas plumas mortal *velo*. < VĒLU
Y vos, heroica y celestial señora,
por quien mi engaño equiparó su *vuelo*, < VÖLU
oíd el fin que le promete el hado,
pagando en inmortal ser desdichado
(Lope de Vega, *La Filomena*, fol. 20r).

Sin embargo, en la conciencia de los poetas medievales y áureos, las secuencias vocálicas complejas no se percibían como una única unidad fonemática, sino más bien como la suma de dos elementos vocálicos, por lo tanto, la acentuación de las palabras <cielo>, <velo> y <vuelo> recae sobre la vocal tónica [e], lo que da lugar a una rima [‘e.lo] en lugar de [‘je.lo], [‘e.lo] y [‘we.lo] (Pla Colomer 2014). Esto origina una rima consonante completamente regular, donde los elementos que preceden al acento de intensidad no son pertinentes en posición de rima, por lo que no se debería hablar de rimas aproximantes.